

СХИЛЬНІСТЬ ЛЮДИНИ ДО МУЗИКУВАННЯ ЯК ПІДҐРУНТЯ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИКИ В СУСПІЛЬСТВІ

В статье обоснованы принципы структуризации музыкальных категорий, которые выводят адресата музыки на языковой уровень усвоения этих категорий, а также необходимость применения в концепции музыки в обществе тех составляющих, которые станут предпосылками общего музыкального образования. Подчеркивается ведущее значение представлений о категориях музыки, которые усваиваются на высоких художественных образцах, музыкальной письменности и креативных формах практического музицирования.

Principles of organization of musical categories are reasonable in the article, which destroy a music addressee on the linguistic level of mastering of these categories, and also necessity of application in music conception in society of those constituents which will become pre-conditions of universal musical education. The leading value of pictures is underlined of categories of music, which are mastered on high artistic standards, musical written language and creative forms of practise music.

Формування в мисленні музиканта початкових уявлень про музичні категорії традиційно пов'язується із завданнями елементарної теорії музики. Полегшити вступ до процесу музикування на цьому рівні мали б теоретичні уявлення, однак вони, зазвичай, відокремлені від нього, а їх засвоєння залишається надто трудомістким. Без застосування у практичному музикуванні більшість з них стає чинником, що спричинює у музикантів негативну реакцію, – відторгнення. Отже, слабкою ланкою в загальній теорії музики можна вважати зміст початкового розділу, який є базовим в освіті музиканта.

На сьогодні посилюється тенденція до зменшення годин для викладання предмета сольфеджіо в учбових планах музичних шкіл (на прохання учнів та їх батьків), що є непрямим свідченням слабкості саме цієї ланки. Наслідком цієї тенденції стає незатребуваність професії музикознавця на першому ступені музичної освіти.

Низький рівень комунікативної функції теоретичних положень по відношенню до музичної практики робить неможливим включення їх змісту як складової загальної музичної освіти. Внаслідок цього музичне мистецтво і система музичних цінностей випадають з концепції світової художньої культури [1].

Слід зазначити ще одну притаманну для нашого суспільства рису. Незважаючи на високий рівень академічної музичної освіти, інтерес до неї постійно знижується (особливо на початковій і в середній ланках). Щоразу чіткіше визначається розрив між мовами побутової і серйозної музики. До

одного з історичних прецедентів належить реформа Гвідо Аретинського (Guido d'Arezzo) – знаменитого музичного теоретика і педагога (955-1050 рр.). Його ідеї, спрямовані на початкову ланку музичної освіти, здійснили кардинальний вплив на всю еволюцію європейського музичного мистецтва.

Цьому дослідженню передувало визначення проблем, які спостерігаються у практичній діяльності музиканта на різних етапах формування його музичного мислення. Частина з них виявляється на уроках з теоретичних дисциплін. Систематизація помилок, що здійснюються учнями різних спеціальностей, показала, що причини багатьох з них полягають не у відсутності тих чи інших здібностей, але в системі початкових уявлень музиканта, у тому числі концептуального характеру. Незважаючи на зусилля багатьох поколінь педагогів, велика частина питань, що належать до зазначених проблем, залишається нерозв'язаною.

Мета дослідження – обґрунтувати принципи структуризації музичних категорій, які виводять адресата музики на мовний рівень засвоєння цих категорій, а також необхідність застосування в концепції музики в суспільстві тих складових, що стануть передумовами загальної музичної освіти.

Повне висвітлення значення музики в сучасному суспільстві можливе лише при комплексному її дослідженні в соціологічному, культурологічному, педагогічному, психологічному, музикознавчому аспектах. У статті основний акцент зроблено на музикознавчому аспекті, інші розглядаються епізодично, як складові. Нами розвиваються ідеї, що розглядаються як концептуальні: положення Б. Асаф'єва стосовно первинного значення інтелектуального в музичній творчості і сприйнятті; декілька положень, що належать різним авторам, але з різною широтою застосування: думка Е. Курта стосовно процесів, що «відбуваються в нас самих», для встановлення основ музичної теорії; висловлювання В. Медушевського про поєднання «музичного і життєвого досвіду», що забезпечує «особливу надійність художнього впливу музики»; ідеї І. Земцовського про «музичну антропологію». Особливої ваги набувають положення щодо практики музикування, викладені в публікаціях С. Мальцева, І. Розанова, М. Сапонова, В. Сраджева, О. Шульпякова, В. Юшманова, які коментуються і доповнюються в цій статті.

У роботі використовувалися різні методи дослідження, серед яких виділимо експериментальний і статистичний, а також системний підхід.

Традиційну концепцію музики в суспільстві можна охарактеризувати як пару «музикант – слухач» або тріаду «композитор – виконавець – слухач». Відповідно до неї музика трактується як здійснювана за високими естетичними нормами діяльність, продукти якої утворюють «мистецтво, що зберігається» [2]. Музикант – головний виконавець музичного процесу, людина, здатна транслювати зміст музики через емоційно забарвлену інтонацію. Сучасні технології вносять зміни до співвідношення композитор – виконавець: посилюється тенденція створення музики відразу на звукових носіях у вигляді електронної композиції. Така музика не потребує інтерпретації і тому виключає виконавця як посередника між композитором і

адресатом. Але й ця створена в єдиному варіанті музика, як і будь-яка інша, також потребує слухача. Слухач – адресат, здатний емоційно відгукнутися на музичне інтонування, сконцентрувати увагу на звучанні і виявляти ціннісне відношення до музичного мистецтва. Досвід показує, що природна схильність до слухання трапляється нечасто, як зрештою і до виконання. Щоразу більшого визнання отримує той факт, що внаслідок зменшення годин на викладання співів у загальноосвітніх школах у дітей втрачається здатність емоційно сприймати тонкі градації в музичній інтонації. Потреба спілкування з музикою не зникає – серед захоплень сучасної молоді музика перебуває на першому місці [2]. Але із втратою зазначеної здатності шлях до розуміння (переживання) серйозної музики фактично перебивається.

У встановленні взаємодії серйозної музики із слухачем в сучасному суспільстві досить чітко прослідковуються дві тенденції: наближення твору до слухача; наближення слухача до твору. Перша тенденція полягає в обробці шедеврів музичного мистецтва відповідно до можливостей сприйняття адресата. Спрощення інтонаційного ладу, підкреслення ритмічного початку, зміна тембрового оформлення шляхом обов'язкового вступу ударних інструментів тощо призводять до появи «поліпшеної» копії твору. Вона швидше знаходить шлях до слухача і має великий попит у сучасному суспільстві, порівняно з оригіналом.

Історичний прецедент: величезний пласт широкої слухацької аудиторії (цінителів серйозної музики) у XIX столітті становили люди, що здобували загальну музичну освіту в різних немусичних освітніх установах і в домашніх умовах (дилетанти). Анкетування випускників середніх шкіл різних поколінь дозволяє встановити такий факт: уроки музики вони не визнають музичною освітою. Як показує практика спілкування з молоддю, ці уроки часто розцінюються як розважальне проведення часу або як загальнокультурні просвітницькі заходи. Ступінь формування естетичного відношення до мистецтва залишається низьким, що відображується на музичних смаках суспільства загалом. Аналог зазначеним двом шляхам спостерігається і стосовно художньої літератури. Екранізація дозволяє перевести твір в інший жанр, що часто має великий попит у певному середовищі. Спостерігається ще й переказ змісту, точніше сюжету твору, в шкільному підручнику.

Проведені експерименти показують, що кожна дитина має природну схильність до активних форм взаємодії з музикою, прагнучи бути головною особою музичного процесу (творцем або виконавцем). Власне слухачем вона стає пізніше, отримавши досвід «учасника». В історичному розвитку суспільства виникнення слухацької аудиторії відноситься тільки до кінця XVI століття. Загальна закономірність проявляється в онтогенезі і філогенезі. Співвідношення людина – музика припускає розгляд з боку природної схильності людини до музикування. Голос залишається первинним інтонаційно-емоційним носієм, що набуває в співі естетичного оформлення. Інструментальне музикування – історично найбільш рання діяльність в інтонаційній сфері, що ґрунтується на здатності пальців руки до автономної роботи. Обмеження освіти адресата музики лише її слуханням при

ігноруванні зазначених здібностей голосу і руки нами оцінюється як вид депривації.

Не виключено, що наслідком названих вище чинників у сучасному молодіжному середовищі є тенденція до музикування як одного із способів емоційного самовираження особи без мети досягнення рівня високих естетичних норм. У сучасному суспільстві поза сферою академічної музичної освіти виникає широкий пласт «професіоналів», які обслуговують популярну сферу легкої музики в різних її різновидах. Характерно, що «освіта» представників цього пласту часто відбувається безпосередньо в процесі музикування і торкається практичного освоєння передусім окремих категорій музики як технічних прийомів. При цьому прагнення прибічників неакадемічної музики опанувати музичну мову реалізується на зразках цього культурного пласту. Активна пропаганда такої музики формує численну слухацьку аудиторію. Наведені факти чітко вказують на потреби суспільства в нових концептуальних установах, що стосуються музики. Тому можна стверджувати, що такі не пов'язані між собою явища як слабка ланка теорії музики у початковій освіті в професійній ділянці, основа загальної музичної освіти і стихійна самоосвіта в неакадемічному музичному середовищі, мають спільну основу в музичних категоріях (ритмі, ладі, акордиці тощо).

Саме тому схильність людини до музикування повинна стати підґрунтям концепції музики в суспільстві, реалізація якої можлива лише через освіту. Музикування, на відміну від пасивного слухання, потребує уваги. Воно визнається здатним забезпечувати глибше проникнення в сутність музичної мови і формувати ціннісне відношення до класичної спадщини.

У музичній освіті умовно можна виділити два рівні. Перший з них має загальний освітній статус. За аналогією із звичайними навчальними дисциплінами він входить до складу другого рівня як його нижча, але базова ланка (подібно до співвідношення арифметики й вищої математики). На нього ж покладається встановлення зв'язку музики з іншими видами мистецтва, а ширше – з різними видами людської діяльності. Другий рівень потребує спеціального музичного мислення, «покладеного на техніку володіння класичними інструментами» [2]. Виходу на нього передують багаторічна праця для становлення музиканта-професіонала.

Пропонована концепція загальної музичної освіти ґрунтується на провідному значенні уявлень про категорії музики, які засвоюються на високих художніх зразках; музичній писемності; креативних формах практичного музикування, що полягає у збалансованій участі голосу і руки в реалізації інтонаційного початку.

Звідси випливають три режими інтерактивної взаємодії з музикою: інтерпретація – спілкування з шедеврами через безсмертні творіння геніїв; імпровізація – самовираження особистості через нові твори, але без пролонгованого існування в часі; інтеграція і синтез як взаємодія елементів музики з елементами інших видів діяльності. Останнє положення набуває особливого значення для розуміння природи самої музики і зняття комунікативних бар'єрів між її теорією і практикою.

Можна із впевненістю стверджувати, що шедеври музичного мистецтва можуть сприйматися більшістю представників сучасної цивілізації як показник дієвої ролі загальної музичної освіти.

До дискусійних питань належить проблема музичних здібностей. Музикальність традиційно визначається як головна серед них і може себе реалізувати на двох рівнях. Перший пов'язаний з емоційною чутливістю щодо естетичного змісту музики. Бажанням і умінням транслювати цей зміст добудовується на другому рівні музичності.

Звуковисотний слух, відчуття ритму і пам'ять класифікуються як загальні музичні здібності. Спеціальні музичні здібності містять те, що забезпечує отримання естетичного результату в звучанні (тембр, діапазон і сила голосу; будова і рухливість ігрового апарату). Форми прояву музичних здібностей на будь-якому рівні визначаються як актуальна і потенційна. Досвід показує, що варіанти співвідношення зазначених здібностей між собою можуть бути найрізноманітнішими. Будь-який музично-освітній процес розглядається як спрямований передусім на розвиток музичності. Крім того, головним завданням теоретичних дисциплін у музичних навчальних закладах і уроків музики в загальноосвітніх навчальних закладах є розвиток загальних музичних здібностей на естетичних зразках.

Інтерактивна форма взаємодії людини і музики передбачає, що «користувач» повинен уміти оперувати одиницями музики в певній системі, і найближчий аналог для цього – вербальна мова. Володіння мовою, як відомо, полягає в умінні розуміти і здійснювати мовну діяльність на основі орієнтації в комбінаціях його одиниць. Встановлення точних орієнтирів для музичних мовних одиниць визнається завданням теорії музики. Для розуміння глибинних процесів, які відбуваються в музиці, і для оперативних дій з її елементами за умов «швидкісного» режиму необхідні різні орієнтири. Ураховуючи той факт, що первинні уявлення, сформовані у свідомості музиканта-початківця, залишаються назавжди, можна використовувати умовні робочі поняття провідних і непровідних орієнтирів для розв'язання конкретного завдання [4].

У здійсненні процесу музикування, особливо на стадії засвоєння матеріалу, провідними визнаються ті орієнтири, які швидко виводять музиканта на сенсорні й моторні еталони, тобто на загальні конструктивні формули. Спирання в цій діяльності на непровідні орієнтири часто блокує природні здібності людини, гальмує засвоєння матеріалу або відволікає від інтонаційного осмислення звучання. Але якщо початкове завдання не вимагає рішення в актуальній формі, то функцію провідних переймають на себе інші орієнтири, що надають формулам відповідного значення (музикознавець, наприклад, звертається до формул уже з позицій їх семантики, що відповідає вищому рівню теоретичного мислення). Аналогічним чином можна сказати і про виконавця, і про слухача.

Слід звернути увагу на відмінність дій у співі та грі, з одного боку, і дій «за нотами» і «на слух» – з іншого. Вона обумовлюється різними типами зв'язку голосу і руки з аудіальною, зоровою і кінестетичною інформацією.

Неакадемічний напрямок, що зазнає стихійного розвитку, спирається на засвоєння численних ігрових формул для мобільного застосування їх у готовому вигляді. Зазначена тенденція (хоча і досить відносно) має точки дотику з академічним напрямком (ідеї Ф. Ліста, С. Мальцева), а також з галузями діяльності, пов'язаними з музикою опосередковано (хореографія). Цей принцип можна оцінити як необхідний для творчого становлення людської особистості. Він має як стихійний, так і системний характер у пошуках композиційного та імпровізаційного рішення. При цьому переважання усної традиції в музикуванні неакадемічного напрямку стає передумовою вільного володіння термінологією (хоча й дуже обмеженою), що безпосередньо здійснює свою комунікативну функцію в процесі колективних дій.

Невід'ємною складовою музикування слід визнати ігровий початок [3]. Гра, як і мова, допомагає знайти і обґрунтувати оптимальний режим залучення до тієї або іншої діяльності. Між грою на музичному інструменті та іграми, популярними у більшості людей, завжди існують спільні моменти. У ХХ столітті композиторська творчість також зверталась до ігрового начала з непередбачуваним результатом звучання. Предметні уявлення, якими оперує мислення музиканта, отримують потужне підживлення у використанні того, що вже закладене ігровою діяльністю. Принципи «цифрових» ігор допомагають у виборі критеріїв для орієнтації в музичному часі й музичному просторі на основі ефективної ролі матриць, формул і схем і виводять на технологічний рівень музикування, визначене Бахом як «вчасне натискання потрібних клавіш», без чого неможливо отримати художній результат.

Щодо розглянутого матеріалу зазначимо, що реформу Гвідо Аретинського можна кваліфікувати як одну з форм музикознавчого дослідження, оскільки він встановив необхідні зразки для мовних еталонів у ціннісному явищі, систематизував їх (з вербальними еквівалентами – назвами) і відобразив в адекватній графічній геометричній формі. Складові отриманої моделі Гвідо запровадив у практику навчання як провідні орієнтири, виклав у трактатах і наділив перспективним значенням, яке проявилось в музичній теорії і практиці подальших епох.

Підхід до формування музичного мислення з боку практичного засвоєння окремих елементів музичних категорій є відповіддю на соціальний запит універсалізації інформації для ширшого доступу до неї.

Концепція загальної музичної освіти повинна ґрунтуватися на провідному значенні уявлень про категорії музики, які засвоюються на високих художніх зразках, музичній писемності та креативних формах практичного музикування.

Шедеври музичного мистецтва можуть сприйматися більшістю представників сучасної цивілізації лише за умови дієвої ролі загальної музичної освіти.

Література

1. Корлякова, С.Г. Структура музыкального мышления [Текст] / С.Г. Корлякова, А.П. Лушина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 6 (24). – Ч. 2. – С. 176-178.
2. Медушевский В.В. Музыкальное мышление и логос жизни. / Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты, исследования. – Киев, 1989. – 146 с.
3. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / Л.: Музыка, 1986. – 128 с.